

el cine clásico ni a una pedagogía de la mirada con su correspondiente travesía del fantasma como en el cine moderno, sino que se expone a un estímulo sin objeto (a) ni pensamiento. Es la época que Daney denomina "visual".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, A. (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
DANEY, S. (1991) "Avant et après L'image", *Revue d'études palestiniennes*, 40.
— (1992) "El amante o la ignorancia del cine", *Punto de vista*, 44, Buenos Aires.
— (1996) *La Rampe*. París: Cahiers du cinéma - Gallimard.
— (1997) *Devant la recrudescence des vols de sac à mains*. Lyon: Aléas.
— (1998) *Ciné Journal I*. París: Cahiers du cinéma.
DELEUZE, G. (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
DERRIDA, J. y STIEGLER, B. (1998) *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
RENAUD, A. (2000) "L'après-numérique du cinéma", *Cahiers du cinéma*, 550.

ABSTRACT

A short excursion through the history of movies from a technical point of view. The article develops the "meeting" of modern cinema with digital technology, publicity and television through the theorizations of Bazin, Daney, and Deleuze.

Domin Choi es profesor de Semiología y de Teorías de la comunicación en la Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras). Sus publicaciones se centran sobre todo en las problemáticas del cine. E-mail: dominchoi@yahoo.com

SILVIA PRIETO Y EL "OTRO" NUEVO CINE ARGENTINO

FERNANDO LA VALLE

Como heredero de una de las tres cinematografías nacionales de América latina que contó en su momento con un sistema de estudios y producción industrial, el cine argentino sigue una trayectoria en la que pueden rastrearse aún hoy continuidades, rupturas y reminiscencias de cines argentinos del pasado. Tras el ocaso de los estudios tradicionales en la década de 1950, la cinematografía argentina tuvo como muchas otras en todo el mundo un florecimiento autoral: la ola mundial de un *nuevo cine* también rompió en estas costas en los años sesenta; se inició entonces un camino que conjugaba en algunos casos los géneros de un modo nuevo, levemente irónico; en el que el estilo indirecto libre introducía nuevas maneras de decir "yo", cinematográficamente hablando; en que una voluntad de nuevas formas se aliaba con una visión crítica de la realidad, derivando incluso en una corriente que más tarde, en los años setenta, se diferenciaría en un cine estrictamente político, antes del silencio impuesto por la dictadura militar.

Salvando las distancias y los años, una nueva generación de cineastas jóvenes —en sentido amplio, con edades entre los veinte y los cuarenta años—, junto con cierto auge contemporáneo de la educación audiovisual en el país y una Ley del Cine de controvertida instrumentación que introdujo subsidios a mediados de los años noventa, han hecho que en los últimos tiempos el cine argentino se sobrepusiera al punto muerto creativo y comercial de la década anterior y volviera a ser visitante asiduo y en algunos casos exitoso de

festivales; que volviera a ser objeto de la atención de la crítica –un rubro que también floreció en una proliferación de revistas de cine de distinto tenor durante el mismo período– e incluso en no pocos casos a ganar el respeto de una proporción importante del público local. Los inicios de este nuevo cine son situables a partir de 1995 con los nueve cortos de varios autores de *Historias breves*, *Rapado* de Martín Rejtman en 1996 –rodada en 1992–, *Picado fino* de Esteban Sapir y *Pizza, birra, faso* de Caetano y Stagnaro –primer gran éxito comercial– en 1998; su consolidación, con obras como *Mundo grúa* de Pablo Trapero, y otras posteriores como *La ciénaga* (Lucrecia Martel), *La libertad* (Lisandro Alonso), *Bolivia* (Adrián Caetano), por nombrar sólo los títulos más notorios de una nutrida y heterogénea serie de filmes. La periodización es incierta, las categorías implicadas también, sobre todo para películas de ficción que suelen traer todavía adosada la engañosa etiqueta de “cine independiente”.

Como contribución para un esclarecimiento en este campo, indagaremos aspectos que parecen definitorios de un sector de este “nuevo cine”, a partir de una consideración del film de Martín Rejtman, *Silvia Prieto* (1998), una de las películas que consideramos seminales en todo este desarrollo, la segunda hasta ahora de un director que no alcanzó tanta repercusión pública como otros –basta pensar en nombres como los de Trapero, Martel, o Caetano–, pero cuya obra consideramos no menos interesante, y ocasión, podríamos agregar, de una red de influencias secretas en el cine argentino actual. Se vislumbrarán así los lineamientos de una tendencia importante dentro del último cine de ficción en la Argentina, y sus diferencias –centradas en una particular noción de lo popular– respecto sobre todo de propuestas más próximas a un cine de género (Caetano, Stagnaro), o vagamente tributarias a décadas de distancia del realismo crítico de los años sesenta (Trapero, Martel).

1. NOMBRES, OBJETOS, DISCURSOS

Silvia Prieto se asienta en la equívocidad de un nombre propio, en su prevista calidad de ícono –recurramos a la terminología peirceana para dar cuenta de un gozoso deslizamiento– que revela súbitamente su condición de símbolo referido a una serie de personas presentes o no en la guía telefónica, y que al fin de cuentas constituye también un índice al nombrar asimismo a ese objeto vacilante que es el propio film (desde su proyectada existencia fílmica a la materialidad concreta de una serie de rollos de película). La protagonista de la segunda película de Martín Rejtman, *Silvia Prieto* (Rosario Bléfari), decide cambiar de vida el día de su vigésimo séptimo cumpleaños.

toma una serie de decisiones nimias, atraviesa una serie de situaciones en medio de las cuales se enfrenta azorada con la real posibilidad de la existencia de “otra” Silvia Prieto.

La historia describe un itinerario entre dos puntos extremos: la decisión –explicitada en un inicio por la voz *over* de la protagonista– de un cambio de vida, y su cambio de nombre final. En el medio, toda una serie de intercambios (de objetos, de nombres, de hábitos, de parejas), comentada en más de una ocasión por aquella voz *over*, parece poner en escena el carácter “gastado” o de segunda mano de experiencias vitales que corresponderían a un límite generacional, el período cercano a los treinta años. En contraposición con el aire existencial de la frase anterior, advertimos asimismo un elemento disonante que podríamos definir como el carácter diferencial de la experiencia, aspecto que sobrevuela no pocos filmes contemporáneos del cine argentino, que ponen en escena poco menos que explícitamente un efecto de sustitución de este tipo.¹

Tal carácter diferencial es insinuado en primer lugar por objetos que circulan en el film entre los personajes, muchas veces de modos que hacen intervenir un azar representado, y por los retazos de discurso publicitario que los rondan. Dichos objetos suelen ser asimismo mercancías, productos que se compran y se venden, y que comunican en cierto modo sus atributos a quienes los poseen. Así, asoma en el film el horizonte de un mercado globalizado, de relatos y de objetos, ambos desnaturalizados, pervertidos: los objetos por atributos que los vuelven extraños o discordantes consigo mismos, o por circunstancias que producen un desplazamiento de dichos atributos de uno a otro, haciendo surgir en algún caso ese extrañado “efecto de ciencia ficción” del que habla Jean-Marie Straub, pero que por medio de la repetición pierde el carácter único que lo distinguiría, se acerca al puro *gag* imperceptible y puramente cinematográfico que emparenta al film con la comicidad repetida del cine mudo norteamericano.

Vaya como paradoja un *gag* sonoro que Keaton no hubiera despreciado, fundado en la simultaneidad de un mismo plano: uno de los primeros gestos de la nueva vida de la protagonista consiste en la compra de un canario que no cante, un canario no canoro, por así decir, oposición del puro significante que orilla el oxímoron. El pájaro y su jaula se convierten en habitantes del apartamento de Silvia Prieto, los vemos reiteradamente en planos detalle o en los márgenes de planos de conjunto, y escuchamos su canto –hubo sin duda un error en la veterinaria, nos dice la protagonista, donde juraron efectivamente que el canario no cantaba–; en muchas escenas, este canto supuestamente imposible en términos diegéticos se entremezcla como un contrapunto con la campanilla electrónica del teléfono importado que llama, ambos

alternándose sobre el ruido de fondo de una gran ciudad. El canario del que se espera precisamente que no cante, canta, y su canto se contamina de mecanismo, algo que recuerda a “Un diablo melodioso”, breve poema de Silvina Ocampo que construye con medios tan económicos como estos una realidad infernal: “En los senderos grises del invierno/están las plantas del Jardín Botánico/donde canta un zorzal dulce y tiránico/que podría agravar cualquier infierno/con su canto mecánico”. Una realidad infernal asimilable al escándalo lógico, si quisiéramos introducirla por este breve desvío, esbozada aquí muy cinematográficamente por el doble movimiento del canario mudo que al cantar parece convertirse, por un simple efecto de contigüidad, en mecanismo sonoro hundido en el mar de ruidos de una Buenos Aires que nunca llegamos a ver del todo. Realidad infernal de la confluencia ciega de lo animado y lo inanimado que amenaza emerger más de una vez en los márgenes de la amable y caudalosa comicidad extrañada que despliega el film.

Efectos de extrañamiento como el ilustrado se multiplican aquí, ya sea por la confluencia del carácter estadístico de actos cotidianos, la materialización de figuras no motivadas por un fin dramático o narrativo aparente (metonimia, por ejemplo, en el caso del italiano dueño del itinerante saco Armani, que termina por hacerse llamar a sí mismo “Armani” para abreviar; o en el del apelativo “Brite”, aplicado a una de las promotoras callejeras de un jabón en polvo del mismo nombre). Tendríamos así un primer movimiento que tendería a sustraer toda naturalidad a los nombres y a los objetos, descentrándolos, postulando afinidades a partir de aspectos parciales que nada tienen que ver con su uso o con un horizonte social, o incluso narrativo convencional.

3. EL TRABAJO DE LO NEGATIVO

Desde un punto de vista que podríamos llamar estilístico, este tipo de procedimientos está respaldado por una fragmentación de la imagen, una fiereza de la cámara y una parquedad del montaje que evoca de inmediato para alguna crítica el cine de Robert Bresson. A riesgo de caer en el gesto dudoso de traficar nombres ilustres como marcas (gesto que, como vemos, el propio film desvirtúa de antemano con ironía), digamos que la impresión citada sólo puede sostenerse a condición de dejar sentado que así como, en su interior, objetos –de marca o no– son trasegados con divertida meticulosidad, también *Silvia Prieto* permite que se infiltren en su generosa textualidad multitud de discursos, “altos” y “bajos”, y que la referencia a Bresson sólo se vuelve significativa y no un mero hábito de diseccionista si precisamos sus alcances y

sobre todo si tenemos en cuenta el juego que mantiene con otros discursos presentes.

La fragmentación del encuadre podría así asimilarse a aquella fijación en los objetos descentrados, vaciados de funcionalidad narrativa tradicional (cabe recordar aquí la célebre frase que daba una de las claves de la ajustada economía del teatro realista: “Si un revólver aparece en el segundo acto, es porque va a ser utilizado en el tercero”). Se podría hablar entonces de planos-objeto, relativamente opacos, como separados entre sí por abismos narrativos que sólo un vago *raccord* puede a veces franquear, montado sobre todo en aquella voz *over* que funciona como respaldo necesario y a veces discordante de todo el relato. En el caso de Bresson, del primer Bresson analizado por Bazin, la fragmentación, el despojamiento y la “incrustación” en bloque de pasajes completos de un texto literario (la novela de Bernanos, que traspone el *Diario de un cura rural*), la abstracción estética que suponen, no deben verse –según el crítico francés– como tributarios de una estilización en la que tenga primacía “la abstracción a priori del símbolo”, se construyen más bien “en una dialéctica de lo concreto y lo abstracto por la acción recíproca de los elementos contradictorios de la imagen” (Bazin 1997: 112). Esta dialéctica instituye así como es sabido, para Bazin, un cine impuro que raya la imagen para denunciar su transparencia. Por recurrir a una figura que el propio Bresson cultivó, se privilegia aquí la “escritura” por sobre el “espectáculo”.

Tal sería un punto esencial que enrolaría a *Silvia Prieto* en una supuesta tradición bressoniana: el trabajo de escritura es aquí evidente, la transparencia del medio es negada de diversos modos, principalmente por un trabajo con los actores que parece buscar cierto automatismo,² por la irrupción en sordina del discurso televisivo, los eslóganes publicitarios, dichos populares, la mera literatura, finalmente el propio cine, a través de un montaje de corte neto, la fotografía tradicional y la cámara fija que dominan en el film. El juego entre todos estos elementos quizás adquiera aquí un sesgo más pronunciado que en muchos exponentes del así llamado cine independiente, pero, a decir verdad, aquella primacía de la escritura por sobre el espectáculo puede considerarse un firme legado del cine moderno de las nuevas olas de los años sesenta, y puebla en la actualidad de modo apreciable el mapa internacional. Quizá convendría hacer aquí referencia a aquello hacia lo que –de nuevo según Bazin– el cine de Bresson tiende, irá tendiendo, creemos, cada vez más a lo largo de su obra: el cerramiento de una pantalla vacía. Una tendencia que podríamos colocar en la base de aquello que, desde los años setenta en adelante, asomará en una serie de obras reflexivas que postularán largamente el duelo y la muerte del cine (en una algo solemne autorreferencia, Wim Wenders, quizá su representante más notorio, leía sus iniciales personales co-

mo las siglas de “Weisse Wand”, pantalla en blanco emblemática de esta fúnebre imagen crepuscular), perspectiva cuyo origen podríamos rastrear en el antecedente del autor de *Pickpocket*; o en palabras de Bazin, en una “más estricta abstracción estética sin recurso al expresionismo, por un juego alternado de la literatura y del realismo, que renueva los poderes del cine por su aparente negación” (Bazin 1997: 114).

4. LA IMAGEN ELECTRÓNICA

Así como antaño la inserción de pasajes enteros de una obra literaria ponía en cuestión la transparencia narrativa del cine, su condición de arte autónomo, en la actualidad suelen ser discursos más ligados con lo popular y masivo los que irrumpen en el cine llamado independiente, proceso que en muchas ocasiones orilla la trivialidad y exterioridad de un repertorio de citas que ponen en escena su simple posibilidad de reconocimiento por parte de un público condicionado de antemano: adocenados homenajes al cine B, a la música pop, a estrellas masivas de tiempos pasados bajo la forma de convenientes *cameos* suelen ser aquí la regla, muchas veces orientada de modo directo al beneficio comercial. El interés de *Silvia Prieto* radica en que dicho efecto de irrupción se da en diferentes niveles que resuenan entre sí, resulta por así decir ilustrado por un desarrollo central que vertebra oscuramente al film, que yendo más allá de los contenidos que representa tiende a subvertir la relación comúnmente aceptada entre la imagen filmica y la imagen electrónica.

Bajo la noción de “interpenetraciones” [*interpénétrations*] se ha abordado esta convivencia de ambas imágenes, basada en figuras de *écriture* que se hacen eco recíproco en los dos medios a lo largo de distintos períodos (las vanguardias históricas, el nacimiento de la televisión), y posturas de enunciación verbal (Dubois, Melon y Dubois 1988: 267). Las primeras comprenden toda una economía de movimientos de cámara, relaciones entre cuerpos y decorados, mezclas de imágenes, ralentis, etc. Las segundas incluyen la interrelación directa y la entrevista, que fueron esencialmente desarrolladas por la televisión naciente y en algunos casos pasaron al cine moderno de los años cincuenta y sesenta.

Retomando muchas de las experiencias de aquellos nuevos cines de treinta o cuarenta años atrás, *Silvia Prieto* hace de estas “interpenetraciones” de lo electrónico en lo filmico su expreso tema formal, como uno de los casos de irrupción de discursos “ajenos” en la supuesta autosuficiencia del cine, pero a la vez como eje fundamental que permite un desarrollo productivo más allá de los actuales modos de representación cinematográfica. Asistimos

así en el film de Rejtman a un *crescendo* del registro televisivo, a un juego de figuras que asoman tímidamente en un medio dominado en principio por procedimientos específicamente cinematográficos —corte neto, iluminación naturalista, tiempos muertos y silencios, encuadres y *raccords* que remiten a un contexto autoral que motivaría a primera vista una referencia bressoniana superficial—, si bien contaminados con otros elementos que remiten a series diferentes, como la publicidad, la poesía y los dichos populares, o el difundido género televisivo de la comedia de situaciones. Sería en todo caso el ámbito de lo visual aquel en el que el film presenta en primer lugar el mayor despliegue de connotaciones “cinematográficas”; será precisamente este ámbito el que resultará invadido poco a poco por intrusiones de lo audiovisual.

En primer lugar, las incrustaciones del cuadro televisivo en el cuadro filmico, recurso repetido de múltiples modos en el cine actual, pero que en el film de Rejtman permite por ejemplo en algún caso establecer la contigüidad de dos escenas, figura de continuidad en la que resuena en la banda de imágenes muy sugestivamente el hábito sonoro de unir dos escenas de telenovela o de *sitcom* por la repetición de una palabra en sus correspondientes diálogos. En segundo lugar, la presencia de comentarios *in*, cuando la voz *over* de la protagonista se superpone a algunos diálogos de los que ella misma participa, repitiéndolos. En tercer y eminente lugar, el recurso de la cámara en mano, cuidadosamente evitado hasta que la muñeca-emblema que representa a la narradora, luego de ser arrojada por ella a la calle en lo que constituye un suicidio simbólico (el triple “¡Que se muera Silvia Prieto!”), es encontrada por un joven, personaje que tiene solamente valor de nexos³ y permite un desvío hacia el recital de rock de un grupo sintomáticamente llamado “El otro yo”. El desvío termina en un relevo cuando la cámara abandona al personaje nexos y comienza a seguir en inesperado y accidentado travelling a una joven que resulta ser la hija de la otra Silvia Prieto de ficción (Mirtha Busnelli).

Así uno de los aspectos paradójicos de cierto cine reciente —del que *Silvia Prieto* constituye a nuestros ojos un caso privilegiado— consiste en la proliferación gozosa, la pantalla ya no vacía como en aquel doliente cine reflexivo de los años ochenta, sino llena, plena de una multiplicidad material y simbólica en que la ficción se abisma para abrir a un campo de posibilidades que van más allá de ella, que se presentan precisamente como las condiciones de posibilidad de toda historia. La observación estadística, el distanciamiento, la inserción en una serie a partir del número, temas esbozados por el afán estadigráfico de ambas Silvias Prieto de la ficción, remiten como ya vimos al objeto producido en serie, serialidad magnificada por la repentina exposición de la Argentina a la llamada globalización de los años noventa y a la entrada sin precedentes en el país de mercancías, hábitos de consumo y productos

culturales extranjeros que asoman repetidamente en el film. Este proceso avanza hasta la llegada del acontecimiento final, que ha sido prefigurado por el clímax diegético del cruce transversal en un puente de un tren y un autobús, en el que se había de producir aquella despersonalización ritual por parte de los dos personajes más importantes del film y donde la protagonista se deshace de su propia efigie, arrojándola a la vía pública.

De modo paralelo a aquella muñeca que al perder el contacto con su referente se convierte en simple ornamento en la habitación del personaje nexo, se produce en el film la desnaturalización del registro de video de la fiesta de casamiento que, hacia el final, sufre un deslizamiento en su referencialidad —de un casamiento a otro— por un efecto de montaje implícito inducido por la propia protagonista, ahora llamada Laura Ciccone. Este juego de refracción acrecentado que corona las derivas bien podría ser el fin de *Silvia Prieto*, pero en cierto modo, como vimos, constituye más bien la posibilidad de su principio. Tras el hundimiento del mundo de la ficción por esa puesta en evidencia de la manipulación de las imágenes (de video), accedemos a un epílogo diegetizado bajo el pretexto de la reunión de homónimos reales que organiza la contrafigura de la protagonista, secuencia desdiegetizada progresivamente a su vez por la iniciación de los créditos de cierre. Esta línea, que termina en una suerte de murmullo final por su súbita reducción a una pequeña imagen incluida en el cuadro, consiste en los testimonios de una serie de *personas* que exponen ahora sus historias individuales como sucesivas declinaciones de un nombre.

5. CONCLUSIÓN: EL ECO DE LO POPULAR

Una de las características del cine de Bresson consistía para Bazin en la restitución de su dignidad de signo al rostro, y esto en sus cualidades más carnales —vaciadas de todo rastro de actuación convencional, es decir, de toda simbólica expresiva—, lo que lo lleva a consideraciones ontológicas que tienen en el alma su eje. Entre paréntesis, no es casual la referencia al rostro: para Levinas, el alma es, fenomenológicamente, lo que se muestra en el rostro no cosificado, en la expresión, y sólo esta fenomenología impediría desembocar en una sustancialización del alma.

Sin poder entrar ahora en este terreno, basta decir que vemos en los rostros de *Silvia Prieto*, en primer lugar, la constancia de un rasgo que un extendido consenso crítico atribuye a este último cine argentino: la mirada documental, una aguda atención volcada sobre lo real; en segundo lugar, y coincidentemente, un intento de reformulación de lo popular no basado en

monolíticas concesiones genéricas o en la fácil nostalgia de una supuesta unidad perdida bajo los embates del consumo de masas y de la cultura pop. Surgen así de inmediato comparaciones inevitables con el cine argentino del presente y del pasado; nos limitaremos aquí simplemente a evocar un exponente del nuevo cine de los años sesenta, que parece a la distancia contrapartida casi perfecta del film de Rejtman. A diferencia de la notable *Pajarito Gómez - una vida feliz* (Rodolfo Kuhn 1964) que echa sobre la industria cultural una luz crítica, a la vez irónica y desolada, mostrando de modo deliberadamente novelado y esquemático sus supuestos mecanismos promocionales y los procesos que llevan al alienante encumbramiento de un cantautor pop de ficción, con sátiras salvajes sobre todo a la televisión, *Silvia Prieto* integra tácita e irónicamente en su relato a una auténtica figura del rock, el cantante de Los Fabulosos Cadillacs, Gabriel Fernández Capello (Vicentico, el Gabriel Rossi de la historia), un programa de casamientos televisivos y el video. Allí donde *Pajarito* cierra con la muerte del ídolo y una serie de muecas anónimas de extras que oscilan grotescamente entre el dolor y la exaltación rítmica, hasta terminar con el gesto desencajado del grito, *Silvia Prieto* abre el campo de posibilidades de personas homónimas que intentan decirnos y decirse a sí mismas sus historias personales. Aun limitada o caprichosa, esta contraposición bien podría ayudarnos a pensar un lapso de más de tres décadas del cine y de la historia argentinos.

NOTAS

1. De una multitud de ejemplos, el caso más claro parece ser *Sábado*, de Juan Villagas, en el que la presencia de una figura célebre, el actor Gastón Pauls interpretándose a sí mismo, da pie para la enunciación de un campo de permutaciones en torno al concepto de “celebridad”; el desocupado Santamaría, uno de los personajes principales de *Esperando al Mesías*, de Daniel Burman, recolecta documentos de identidad extraviados contando con una eventual recompensa por su restitución, etc. Además de estos títulos, incluíríamos *Sólo por hoy*, de Ariel Rotter, y *Nadar solo*, de Ezequiel Acuña, en una primera lista tentativa de filmes que parecen guardar afinidades —en el segundo caso reconocidas expresamente como influencias por Acuña— con el proyecto cinematográfico de Rejtman.
2. Dice Rosario Bléfari, en sus breves notas sobre el rodaje del film: “Durante los ensayos surgió lo de ‘Mi Método’. Todas aquellas circunstancias que parecían obra de la casualidad o de la improvisación respondían a un meditado e intrincado cuerpo teórico absurdo y azaroso inventado por Martín [Rejtman]. El método se actualizaba permanentemente. Marcelo Zanelli y yo nos quedamos encerrados en

la terraza de la casa donde ensayábamos: 'Mi Método'. La presión del encierro iba a imprimir a la actuación un tinte absolutamente particular [...]” (Rejtman 1999: 114).

3. El carácter de nexo en cuestión consiste en unir por última vez en el film las dos líneas narrativas de las *Silvias Prieto* de ficción; pero se trata también de un nexo cinéfilo con el cine oscuro del último Bresson (el de *El diablo probablemente* y *El dinero*) y con la opera prima de Rejtman, *Rapado*, tanto en términos compositivos como temáticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, A. (1997) “Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson” en *Qu'est-ce que le cinéma*. París: Les Éditions du Cerf.

DUBOIS, P., MÉLON, M-E. y DUBOIS, C. (1988) “Cinéma et vidéo: interpénétrations” en AA.VV. *Communications 48. Vidéo*. París: Seuil.

REJTMAN, M. (1999) *Silvia Prieto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

ABSTRACT

This text analyzes some formal aspects in Silvia Prieto, a 1998 film by Martín Rejtman. It pursues the elucidation of significant elements aimed at the future development of the filmmaker's poetics, its possible links with a certain cinematic tradition, along with calling attention to a trend, which the author of the article ranks among the most important ones in today's Argentine cinema.

Fernando La Valle es crítico de cine, editor en jefe de la revista electrónica argentina *Otrocampo, estudios sobre cine*. (www.otrocampo.com). E-mail: flv@otrocampo.com

II. DISCUSIÓN

